

## Äventyraren, passionen och kvinnan

*Äventyraren är en man som bryter upp från tryggheten och ger sig ut i världen för att söka efter det okända. Äventyraren representerar rastlöshet, uppbrott och förändring, medan hans väntande kvinna – ty en sådan finns alltid – står för den stabilitet och kontinuitet till vilken han så småningom återvänder.*

Äventyret signalerar uppbrott och förändring. Äventyret är själva motsatsen till trygghet och kontinuitet, allt det som kan inbegripas i ordet vardag. Vardagen är handlingar som upprepas så ofta att de till slut knappt känns igen som handlingar. Vardagen förknippas med det kvinnliga; det dagliga pysslandet med hemmet och barnen. Äventyraren är där- emot nästan alltid en man. Äventyrets handlingar är ofta storslagna och märkbara, och leder till att saker och ting förändras.

Motsättningar mellan manligt och kvinnligt tycks konstrueras över polerna äventyr och vardag. Många forskare menar att kvinnan står naturen nära och karakteriseras av en mera cyklisk tidsuppfattning, medan mannen representerar kulturens linjära tidsuppfattning, och att sådana skillnader nästan är eviga.<sup>1</sup> För kvinnan är därför vardagen något djupt meningsfullt. Vardagliga handlingar är mättade med mening i kraft av att de upprepas. Att stanna i vardagen är för mannen inte bara att ha tråkigt, utan det är att bli ifrågasatt i sin manlighet. Därför är mannens flykt från vardagen in i äventyret också ett sätt att befästa och bekräfta sin manliga identitet. Vad innebär då äventyret? Hur förhåller sig äventyret till vardagen?

### *Äventyrets idé grunden för modern civilisation*

Den tyske litteraturvetaren och filologen Michael Nerlich menar i sin studie av äventyrets ideologi, att det är de föreställningar vi knyter till äventyret som utgör grunden för den moderna civilisationen.<sup>2</sup> Före 1100-talet

var äventyret något som drabbade en person utan dennes egen förskyllan. En äventyrare som exempelvis Odysseus var ett passivt offer för gudarnas, ödets och slumpens spel. I den antika romanen, t ex *Daphnis och Chloe*, var det både mannen och kvinnan som råkade ut för sådana äventyrligheter som att lida skeppsbrott, bli bortrövade av pirater, insatta i fångelse etc.<sup>3</sup> På 1100-talet förändras emellertid förhållningssättet till äventyret. Själva ordet äventyr härrör från latinets och betyder ungefär "överraskande händelser som drabbar en person". Det nya på 1100-talet är att dessa överraskande händelser aktivt uppsöks av oförvågna män. Det finns inget man hellre åtrår än att oväntade saker ska inträffa med ens person.

Nerlich hävdar att den förändrade inställningen till äventyret signalerar en rad viktiga förändringar i den västerländska kulturen. Från att ha betraktat stabilitet och ordning som viktiga värden i livet, innebar den äventyrsideologi som växte fram under medeltiden att man började acceptera och eftersträva ekonomiska, sociala, kulturella och mentala förändringar. Kaos var inte längre något att frukta (som de antika tragödnerna gjorde), utan uppfattades som det viktigaste steget in i en ny ordning. Inte heller var det okända längre skrämmande, utan blev tvärtom något positivt. Man lämnade avsiktligt den kända vardagen till förmån för det okända, ty man kände begär efter det nya. På samma vis förhöll det sig med slumpen, som man före medeltiden sökte undvika genom att blicka gudarna med offer. I äventyrsideologin blev slumpen den kanske viktigaste beståndsdel.

Det var slumpen som kunde förändra individens situation och göra det möjligt för denne att komma i kontakt med det nya och okända. Slutligen medförde även hyllandet av det okända ett erkännande av den andre, dvs andra raser, andra språk och andra kulturer. Inte nödvändigtvis på ett tolerant vis, utan snarare genom att tillägna sig och införliva den andre med sig själv, antingen fredligt eller genom våld.

Skälen till uppkomsten av äventyrsideologin var från början mycket konkreta och materiella, menar Nerlich. Anhängarna av äventyrsideologin var de delar av ridderskapet som saknade egendomar och förläningar och som tvingades ut i världen för att söka lyckan. För att både legitimera och dölja denna prosaiska strävan skapades den mycket seglivade föreställningen om det ädla äventyret som, i takt med att det ideologiska inslaget blev alltmer betydelsefullt, ornamenterades med både magiska och sagoaktiga inslag. Det är Nerlichs tes att äventyrsideologin fortsatte att spela en viktig roll även efter riddartidens och den höviska kulturens nedgång. Borgerskapets köpmän övertog ideologin från ridderskapet i jakten på nya marknader och större vinster, och under 1700-talet var det vetenskapsmännen, konstnärerna och de intellektuella som anammade ideologin. Det är viktigt att komma ihåg att det är fråga om en ideologi, dvs att det rör våra föreställningar om verkligheten. Trots att exempelvis köpmännen under 1500- och 1600-talen odlade myten om sig själva som äventyrare vilka utsatte sig för stora faror och strapatser, var de hela tiden angelägna om att minimera slumpen och skaffa sig garantier i mötet med det okända, bl a genom att sluta sig samman i olika gillen och skrän.

#### *Nämner kvinnan bara i förbifarten*

Om Nerlich någon gång nämner kvinnan i sin undersökning är det bara i förbifarten, som när han noterar att både Daniel Defoe och Jonathan Swift menade att äventyret inte gick att kombinera med kvinnor och barn.<sup>4</sup> Ändå är det uppenbart att kvinnan hade stor betydelse som ett slags närvarande frånvaro

för den manlige äventyraren. Kvinnan var den som lämnades hemma vid upprottet och flykten ut i det okända och hon var den till vilken äventyraren förhoppningsvis sedan återvände. Kvinnan som den väntande i vardagen. Här finns ett problemkomplex som rör mannens och kvinnans roll i skapandet av den moderna civilisationen.

Enligt Nerlich är det alltså mannen som lägger grunden till moderniteten. Det är den manlige äventyraren som bejakar förändringen, slumpen och instabiliteten i övertygelsen om att det kan leda till en ny, annorlunda och bättre värld, medan kvinnan utgör ett konserverande element i sitt värnande om den gamla invanda världens trygghet och stabilitet. Men är inte en sådan uppdelning i en manlig och kvinnlig sfär alltför schablonmässigt enkel, och stryker den inte alla våra fördomar om manligt och kvinnligt medhårs? Är det inte så att kvinnan har en viktig plats i äventyrets ideologi, och finns det inte ett samband mellan äventyret och den vardag som kvinnan representerar?

I sin klassiska studie, *Kärleken och västerlandet*, antyder den schweiziske idéhistorikern Denis de Rougemont ett sådant samband.<sup>5</sup> Han hävdar att samtidigt som äventyrsideologin växer fram vid de medeltida hoven uppstår även en livskraftig kärleksideologi. Denna ideologi kan vi i de Rougemonts efterföljd kallat *tristanismen* efter den gamla sagan om *Tristan och Isolde*, det första och kanske främsta uttrycket för ideologin.<sup>6</sup> Vad är det då som karakteriserar tristanismen?

Till en början måste man konstatera att Tristan uppfyller alla kriterier på en äventyrare. Efter att ha blivit berövad sin far och mor, och sitt arv, blir Tristan bortförd av norska köpmän. Av en slump hamnar han i Cornwall där han snart vinner sin morbrors, kung Marcs, vänskap och respekt. Han befriar Cornwall från Irlands och jätten Morholts förtryck, och till slut får han uppdraget att hämta hem kung Marcs blivande gemål, Isolde den blonda. På båtresan tillbaka till Cornwall råkar de emellertid av misstag dricka den kärleksdryck som preparerats för att Isolde och kung Marc ska fatta tycke för varandra.<sup>7</sup> Isolde och Tristan blir genast förälskade, men det är en för-

bjuden kärlek som tvingar de älskande till lister och finter för att stjäla sig till korta stunder av hemliga kyssar och älskog. Man ertappar dem emellertid, och vid ett tillfälle tvingas de att rymma tillsammans in i Morois' stora skog. Det dröjer inte länge förrän de tröttnar på skogslivet och lyckas övertyga kung Marc att deras kärlek aldrig varit brottslig. Så fortsätter de att träffas i smyg ända tills de genom svek och missförstånd dör i varandras armar.

Tristans och Isoldes kärlek är en kärlek som skyr allt vardagligt umgänge, menar de Rougemont. Istället söker den upp allt som hindrar kärleken från att förverkligas. Det är alltså inte lycka som är dess mål, utan det är en kärlek som tycks sträva efter att bli passion i ordets ursprungliga betydelse av lidande och sjukdom. Finns det inget som hindrar kärleken från att förverkligas och bli vardaglig, måste hinder skapas för att stegra passionen och lidandet, såsom Tristan gör när han i skogen lägger det dragna svärdet mellan sig och Isolde. Denis de Rougemont menar att i detta begär efter passionen grundläggs den västerländska föreställningen att det bara är genom lidande vi kan vinna kunskap. Det är emellertid inte bara kunskap passionsmyten kretsar kring, menar jag. Passionen med sina hinder och sin otrohet skapar ju även oordning och en flykt undan stabilitet och trygghet, dvs allt som har smak av vardag. Därför är också passionsmyten nära förbunden med äventyrets ideologi, och det är ingen tillfällighet att båda uppstår i den höviska riddarkulturen på 1100-talet.

#### *Passionen blott en förberedelse för äventyret*

Här finns en förbindelse mellan den manlige äventyraren och kvinnan som ännu inte utforskats i alla dess aspekter. Det verkar således som om mannen förberedde sig för äventyret i passionen för kvinnan. Det är som om passionen bekräftar att det inte längre finns någon stabilitet och trygghet; att allt är satt i gungning. Det är ju också för att "glömma" Isolde som Tristan ger sig ut i världen och uppsöker äventyr, och i de med Tristansagorna samtida Arthur-legenderna är det passionen mellan riddaren Lancelot och Guineve-

re, kung Arthurs hustru, som tvingar Lancelot ut på äventyr för att söka den heliga Graal.<sup>8</sup>

Mannen kan med hjälp av kärlekspassionen rucka på den gamla ordningen och kasta sig in i äventyret som erbjuder möjligheter till en ny ordning, ny kunskap och materiella fördelar. Man kan alltså se det som att mannen "drar nytta" av kvinnan i kärlekspassionen; hon blir den mot vilken han tar spjärn för att våga språnget ut i det okända. Frågan är emellertid om inte kvinnan gör något liknande. I passionen sätter även hon allt på spel, och i väntan på äventyrarens hemkomst ligger också en *förväntan* om förändring. Både för kvinnan och mannen innebär passionen och äventyret en *äventyrstid*, för att tala med Michail Bachtin, dvs en tid mellan tiderna då de biografiskt bestämda sammanhangen för tillfället upphävs och allt kan hända.<sup>9</sup>

#### *Väntan tycks konstituera kvinnans väsen*

Det är dock farligt att generalisera. I olika tider och i olika texter spelar äventyraren och kvinnan olika roller. I exempelvis *Roland-sången* från slutet av 1000-talet är kvinnan så till den grad förbunden med äventyraren att väntan tycks konstituera hela hennes väsen, vilket utgör en stor skillnad jämfört med den vida mer aktiva Isolde. När greve Roland har dött i sin hjältemodiga kamp mot saracenerna med huvudet "vänt mot de otrognas land", som den äventyrare han är, återvänder kung Karl till Frankrike och måste meddela nyheten till den väntande jungfru Alde:

Nu frågade hon: "Var är den ädle Roland som lovat mig att ta mig till sin hustru?"  
 Då tyngs kungens sinne av sorg och smärta.  
 Han gråter, och han drar i sitt skägg.  
 "Nu frågar du efter en som fallit i kampen.  
 Men jag skall ge dig ett värdigt vederlag:  
 Ludvig, min egen son, en präktig husbonde,  
 och han skall ärva riket efter mig."  
 Då svarade Alde: "Det var sällsamt tal.  
 Gud förbjude, hans änglar och hans helgon,  
 att jag skall leva efter Rolands död."  
 Hon bleknade och föll ner vid kungens fötter.  
 Hon var helt död. Gud vare henne nådig!  
 Och krigarna från Frankrike brast i gråt.<sup>10</sup>

I äventyrets ideologi ingår det självfallet att ingen "praktig husbonde" kan ersätta en djärv äventyrare. Det är ett av skälen till att Alde måste dö.

### *Shelley analyserar äventyrets ideologi*

Går man emellertid närmare vår egen tid blir förhållningssättet till äventyret och äventyraren betydligt mera ambivalent. Fortsättningen av denna essä vill jag därför ägna åt att undersöka två texter där man kan se hur äventyrets roll ifrågasätts och problematiseras. Den första texten är unik i det att det troligen är den första text som behandlar äventyraren som är skriven av en kvinna, nämligen Mary Shelleys *Frankenstein eller den moderne Prometheus*, utgiven 1818.

Huvudpersonen i Shelleys roman, vetenskapsmannen Victor Frankenstein, uppvisar både likheter och skillnader gentemot 1100-talets äventyrare. Vi kommer ihåg att Nerlich menade att äventyrets ideologi övertogs av de intellektuella under 1700-talet, men med skillnaden att den intellektuelles äventyr var rationellt och inte som tidigare omgivet av saga och magi. Själva förhållningssättet är dock likadant. Victor Frankenstein, exempelvis, lämnar sin familj och sin trolovade för att komma i kontakt med det okända och möjligen lyckas utvinna ny kunskap.

Den viktigaste skillnaden är emellertid inte att Shelleys roman gestaltar den moderne äventyraren, som strävar efter att komma livets hemlighet på spåren, utan att den även utgör en kritisk analys av äventyrets ideologi.

Romanen börjar med en annan äventyrare, Robert Waltons, expedition i norra ishavet för att upptäcka nya okända kontinenter. Det föresvävar Walton att han kanske kommer att finna ett nytt Eden, om han vågar sig tillräckligt långt in bland ismassorna. Walton framhåller i brev till sin syster att han ända sedan han var en liten pojke drömt om att få ge sig ut i det okända. Det som mest inspirerade honom var några rader ur den romantiske poeten Samuel Coleridges dikt *The Ancient Mariner*, en upplysning som inte är oviktig i sammanhanget eftersom Mary Shelley i sin

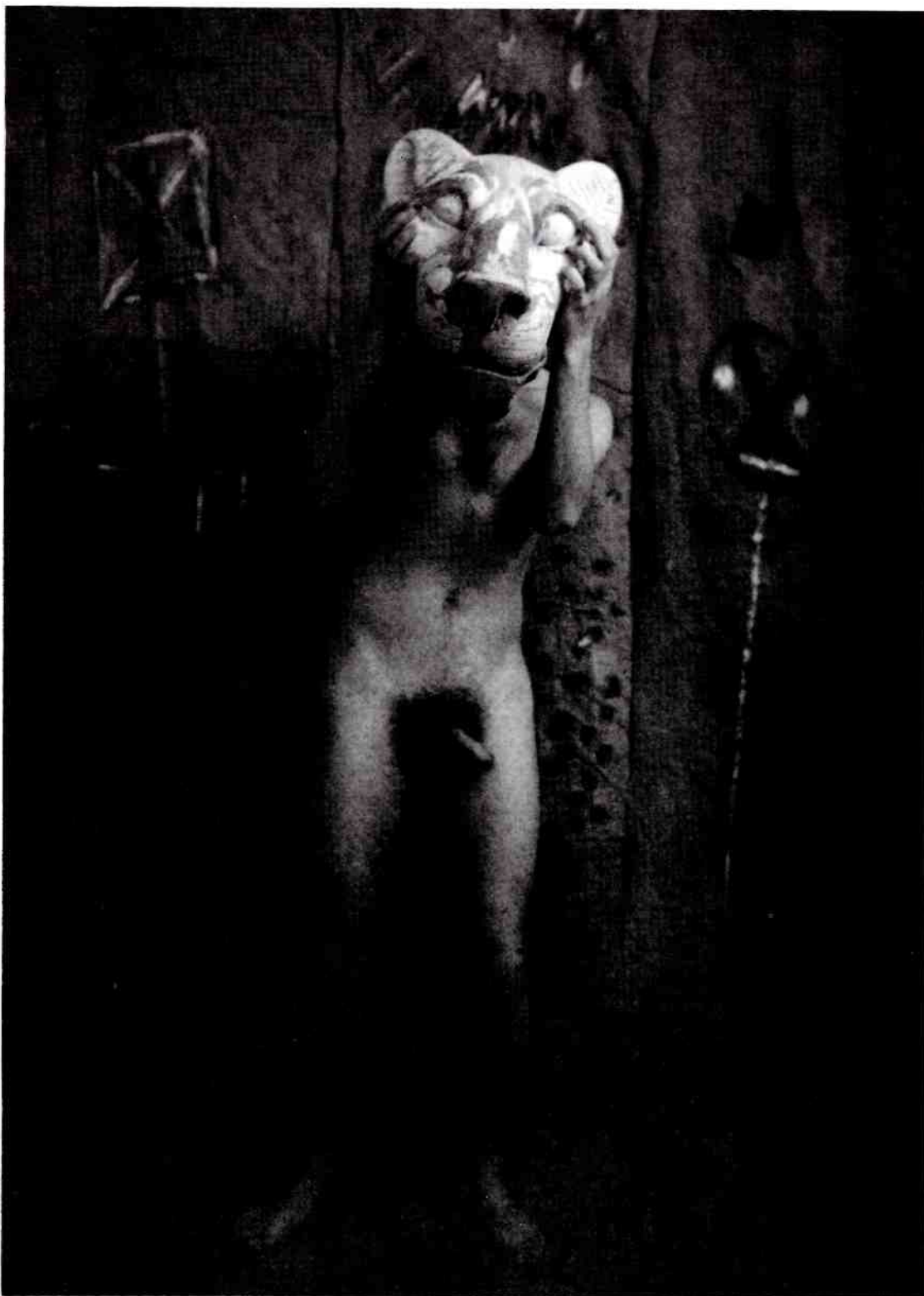
barndom var bekant med Coleridge, och dessutom var gift med en annan av den engelska romantikens förgrundsgestalter, Percy Bysshe Shelley. Relationen mellan Walton och hans syster är också betydelsefull. Hon är gift och har familj, vilket han inser att han aldrig kommer att kunna skaffa sig. Systemen representerar alltså den vardag som Walton övergivit, men som han ändå håller kontakt med genom att det är till henne han förmedlar sina upplevelser.

I det ogästvänliga islandskapet påträffar expeditionen en dag den kringirrande Victor Frankenstein. Så småningom berättar denne sin historia för Walton, som i sin tur återger den i sina brev till systemen. Frankensteins berättelse utgör ett varnande exempel för äventyraren och är det som slutligen får Robert Walton att återvända hem, utan att ha lyckats med det han föresatt sig.

### *Flykten från vardagen slår tillbaka mot äventyraren*

Victor Frankensteins berättelse handlar om både besatthet och upptäckariver. Han kommer från en idyllisk och välmående familj, men när modern dör går han helt upp i sina studier och experiment. Han lämnar hemmet och sin fästmö för att studera vid universitetet i en stad många mil bort. Frankenstein umgås dock inte med andra studenter utan isolerar sig snart helt med sitt arbete. Under tre års tid träffar han nästan inte någon annan människa, och det är knappt att han ens hör av sig med brev till sin familj. Istället drömmer han om den ära som ska tillkomma honom då han lyckats med sitt projekt att på egen hand kunna skapa nytt liv. Då han äntligen, genom stora ansträngningar och med hjälp av slumpen, lyckas i sina föresatser blir han förfärad. Ty det han har skapat är ett monster inför vars anblick han endast känner avsky och vämjelse.

I detta agerar han åter i enlighet med äventyrets ideologi. Istället för att ägna sin skapelse daglig omvårdnad, ta hand om det nya livet, stöter han bort denne och förvandlar honom till något namnlöst främmande, ett monster. Det blir därför också den roll mon-



Nina Ericson, *Min älskare, lejonmannen*, 1988/95.

stret kommer att få i romanen, åtminstone för Victor Frankenstein. Monstret kommer i sin tur att, som utstött och främmande, ta hämnd på sin skapare. Hämnden drabbar i första hand Frankensteins familj. Monstret mördar Victors yngre bror, vilket leder till jungfrun Justines avrättning som Victor på grund av skamkänslor för monstret inte förmår avstyra. Det dödar även hans bästa vän, Henry Clerval, och slutligen, på bröllopsnatten, Victors hustru Elisabeth.

Mordet på Elisabeth är betydelsefullt. Elisabeth kan man säga är urtypen för den väntande kvinnan. I tre års tid har hon, utan att någon gång ha träffat Victor, väntat på att han ska ha lyckats i sitt sökande efter ny kunskap och äntligen komma hem. När Victor i desperation över sin krympande familj hastigt bestämmer att de ska gifta sig, mördas hon innan äktenskapet hinner fullbordas, eftersom Victor befinner sig någon annanstans på spaning efter monstret.

På många nivåer är Shelleys roman en kritik av äventyrets ideologi. Det kanske mest spännande är hur hon ställer vardagens värden gentemot äventyrets, och visar hur flykten från vardagen riskerar att slå tillbaka mot äventyraren själv. Frankenstein kapar banden till familjen och det "lilla" livet för att uppsöka skapandet i ensamhet i sin jakt efter det nya och okända. Därigenom är faran stor att resultatet av ett sådant asocialt skapande hamnar i ett vacuum utanför alla sammanhang. Det förblir något främmande, monstros, som aldrig kan införlivas i kretsen av nära och kära. Det förvandlas till något som hotar vardagen med undergång och ödeläggelse. Och finns det inte längre något hem att återvända till, någon älskande som väntar, blir äventyraren lik en rymdfarare som slungas ut i universums oändliga iskyla.

### *Shelley ambivalent till äventyrarens roll*

Till skillnad från Victor överger emellertid inte Mary Shelley sin skapelse. Det djupt originella med *Frankenstein*, och som gör att kritiken mot äventyrets ideologi fördjupas, är att hon inte låter monstret förbli främmande.

Monstret ges röst i romanen och får berätta historien ur sitt perspektiv. Romanen är komponerad som kinesiska askar, med berättelser inneslutna i berättelser, och längst in bland dessa berättelser återfinns vi monstrets.

Monstrets berättelse handlar om övergivenhet, om att vara den främmande Andre, men även om värdet av denna främmande blick på den kända kulturen. Det är nämligen så att monstret lär sig att tala och blir bildad genom att leva utanför flyktingfamiljen De Laceys stuga i skogen. Den unge mannen i familjen, Felix, undervisar sin älskade Safie (även hon en främling i den europeiska kulturen) om Europas historia, och monstret tjuvlyssnar. Monstret får bli höra talas om erövringen av Amerika och den blodiga slakten på indianer. Han lär sig alltså att se den västerländska kulturens grymhet mot det som är främmande, men han lär sig också att uppskatta det goda i västerlandets civilisation; de demokratiska idealen, familjens sammanhållning.

I och med att läsaren får ta del av monstrets egen historia, blir dennes handlingar, mordet på Frankensteins familjemedlemmar, om inte acceptabla så dock förståeliga. Även möjligheten att genom monstrets ögon se den egna kulturen fungerar kritiskt distansnerande. På så vis blir också monstret ett slags äventyrare. Han saknar hemhörighet och biografisk bestämning och kan därigenom bidra med ny kunskap om det invanda och etablerade.

Det finns således en ambivalens hos Mary Shelley själv angående äventyrarens roll. Vår västerländska kultur har behövt och behöver äventyraren för att utvecklas och förändras, samtidigt som det är livsfarligt när äventyraren helt och hållet överger de sammanhang från vilka han har utgått. Det är som om Mary Shelley på en och samma gång ville försvara modernitetens landvinningar och varna för att äventyraren kan, om äventyret förblir en manlig isolerad företeelse, bli vår undergång. Victor Frankensteins sista ord i slutet av romanen får understryka ambivalensen. Han ber Robert Walton dra lärdom av den historia han berättat och tona ner sin ärelystnad och återvända hem, men så avbryter han sig och utbrister: "Men varför säger jag detta? Mina

egna förhoppningar har grusats, men kanske någon annan kan lyckas".<sup>11</sup> Detta kan vara en obotlig äventyrarens sista ord, men det kan också vara en idé om ett annat sätt att söka äventyret på. Att språnget ut i det okända för att söka nya världar och ny kunskap inte nödvändigtvis behöver innebära en förnekelse av vardagen och de sociala sammanhangen.

Det finns ytterligare en aspekt av *Frankenstein* som förtjänar att kommenteras.<sup>12</sup> Undertiteln är ju "den moderne Prometheus", vilket i sig signalerar att boken rymmer en kritik av äventyrets ideologi. Prometheus-myten var mycket omhuldad av de engelska romantikerna vid den tid Mary Shelley skrev sin roman. För de manliga romantiska poeterna representerade Prometheus mänsklighetens befrielse ur okunskap och trældom. Prometheus var den gud som vågade trotsa de andra gudarna och skänka den förslavade mänskligheten elden, ljuset och kunskapen. Det var en roll som romantikerna kunde identifiera sig med. De var visionärerna, profeterna, vilkas dikter skulle väcka det slumrande folket. Marys make, P B Shelley, skrev ett versdrama, *Den befriade Prometheus* (1821), som slutade med folkets befrielse genom kärleken mellan Prometheus och hans kvinnliga del Asia. Folket kommer dock aldrig till tals i dramat. De utgör ett staffage som uteslutande reagerar på gudarnas handlingar.

Det är mot bakgrund av en sådan abstrakt idealistisk hållning man också kan läsa *Frankenstein*. De manliga romantikerna lät bara folket *omtalas* i sina dikter, det fick sällan en egen röst. För romantikerna var det även poesin som var den yppersta litterära formen, medan romanen var något prosaiskt, vardagligt och föraktligt. Men det är med denna vardagens litterära genre framför andra som den knappt nitton år gamla Mary Shelley gjorde sitt första framträdande i litteraturen, och hon visade med all tydlighet att det just är i romanen som olika perspektiv tillåts få röst och komma till tals. Därigenom blev även valet av litterär form en kritik av äventyrets ideologi. Mary Shelley visade att befrielsen inte kunde komma utifrån, ur isolering och upphöjd ensamhet, utan måste växa fram i vardagen i nära relationer mellan människor,

vilket var ett perspektiv som den så föraktade romanen var den mest lämpade att förmedla. Man kan alltså hävda att Mary Shelley kritiserade äventyrets ideologi med hjälp av både vardagens värden och romanens form.

### *Söker inte kärlekens fullbordan utan passionen och lidandet*

I och med att romanen efter romantiken blev 1800-talets dominerande litterära genre, kan man kanske tycka att äventyrets ideologi nu spelat ut sin roll. Ändå vill jag hävda att den än idag har stor betydelse för den manliga identiteten. Det har dock blivit svårare att överge familj och vardag för att ge sig ut i det okända. Den renodlade äventyraren är försvunnen, men istället har vi kvar en slags frustrerad äventyrare. Det är en gestalt som jag vill undersöka med hjälp av en nuförtiden tämligen bortglömd roman från slutet av 1800-talet, Bernhard Meijers självbiografiska berättelse *Excelsior! En fantastiska historia* från 1888.

Bernhard Meijer var en av de mest radikala företrädarna för åttitalrörelsen eller Det unga Sverige, vilken brukar inräkna mera namnkunniga personer som August Strindberg och Gustaf af Geijerstam. I huvudsak var Meijer verksam som journalist och lexikograf, även om det var författare han strävade efter att bli. *Excelsior!* blev dock den enda roman som han publicerade under sitt liv. Det finns många intressanta aspekter i Meijers roman, inte minst vad gäller romanens status som självbiografisk berättelse, men här vill jag koncentrera mig på det som har drag av äventyrets ideologi.<sup>13</sup>

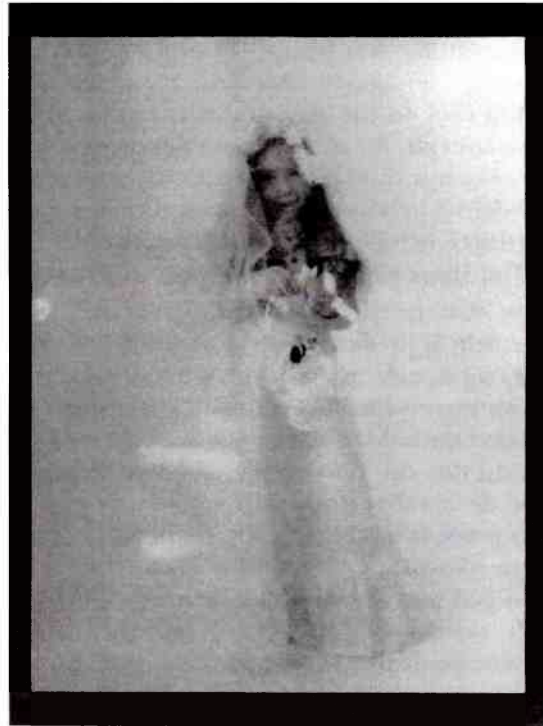
Huvudpersonen i romanen, Meijers alter ego Ragnar Möller, har två stora ideal i livet. Det ena är sanningslidelsen, att ständigt ge akt på och vara sann mot sig själv, det andra är att bli Sveriges främste författare. Dessa ideal kommer snart att samverka i Ragnars liv; det är genom att förmedla sina sanna erfarenheter som han ska nå positionen som upphöjd författare. Det återstår dock att finna den tänkande gnistan för skapandet, och det är ingen tvekan om att det är hos kvinnorna Ragnar måste söka den. Det är som om författarskapet, som i mycket uppvisar äventyrets alla kän-

netecken, måste förberedas i kontakt med kvinnan, på samma sätt som riddaren förberedde sig på resan ut i det okända.

Den första kvinna Ragnar inleder ett förhållande med är sin hyresvärdinna under studietiden i Lund. Hon heter Dagmar von Döhnen och är gift, men har rykte om sig att vara "lössläppt". Ragnar börjar spinna fantasier kring henne och förbinder genast dessa med skapandet: "Ragnar önskade ingenting högre än ett riktigt romantiskt kärleksäventyr, ett sådant som kunde ge fart åt hans poetiska llygt och ämne åt hans diktning." Dagmar är en ganska jordnära kvinna och sedan hon i sin tur blivit förälskad i Ragnar, tvingas han på olika sätt söka freda sig mot hennes inviter. Det är ju passionen och lidandet Ragnar söker, inte kärlekens fullbordan.

Han försöker därför "uppfostra" Dagmar till att tygla sin sexualitet, anpassa sig till konventionen och omfatta hans höga romantiska ideal, samtidigt som han utkämpar en väldig "själskamp" inom sig mellan att ge efter för sin åtrå eller att stoiskt avstå. Det är den själskampen han tänker utnyttja till ämne för sin kommande roman. Som sista utväg för att underblåsa passionen, när denna börjar tyna bort, lyckas Ragnar övertala Dagmar att ta sig an ett fosterbarn. Därefter känner han sig fri att resa till Stockholm för att söka lyckan. När Ragnar sitter på tåget drömmer han om hur han ska utnyttja passionshistorien med Dagmar för att skriva in sig i litteraturhistorien. Han inser visserligen att han gjort sig skyldig till egoism i sitt handlande gentemot henne, men denna insikt är i själva verket en källa till njutning för honom, då det är med vunnen kunskap om denna konflikt han ska framträda i litteraturen.

Historien med Dagmar gör honom dock inte till författare, och med nästa kvinna han möter, Lilli, blir det svårare att pröva passionen eftersom hon inte som Dagmar är gift. Det existerar alltså inga hinder för kärleken att fullbordas, vilket för Ragnar framstår som skrämmande. Gifter han sig med Lilli är det kanske ett tecken på att han inte är en riktig äventyrare – att hans författarådra är svag – och att han istället väljer att låta sig uppslukas av vardagen. Han tänker om sitt dilemma:



Nina Ericson, *Triptyk*, 1995.

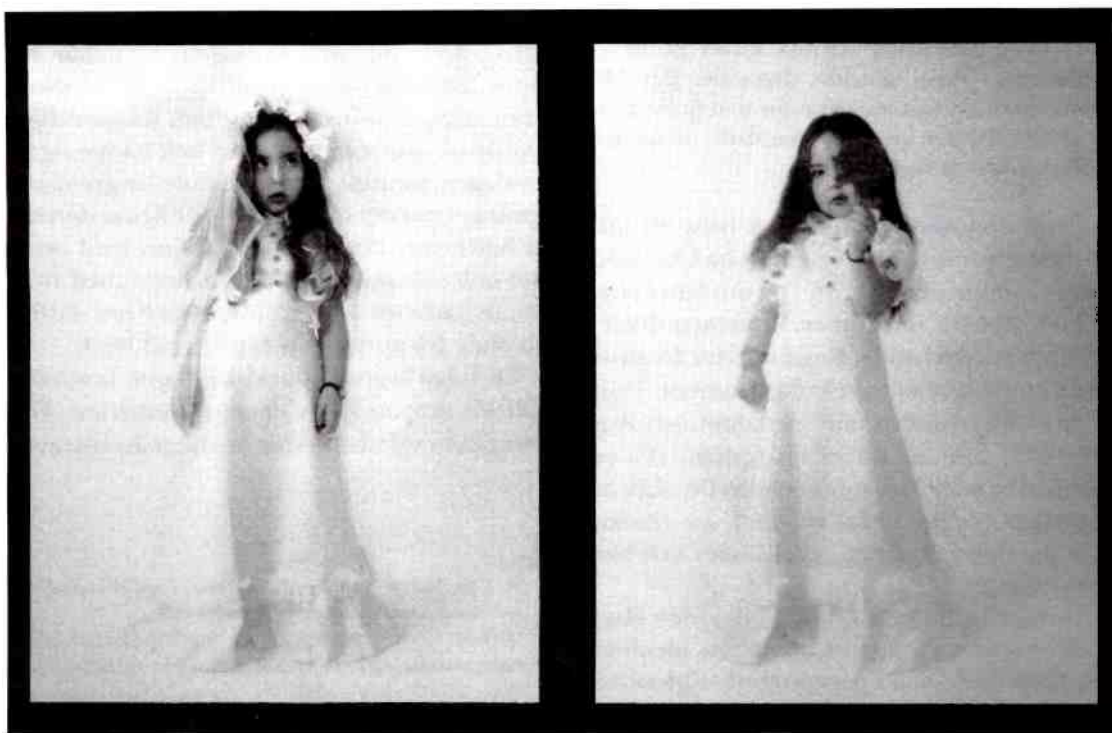
Var det pligten, som bjöd honom att för livet binda sig vid denna flicka? Eller var det endast en svaghet i karaktären, ett feget eftergivande för omständigheternas makt, kanske rent af ett bevis därpå att författardriften hos honom ej var af den äkta sorten, då den lätt kunde låta sig kufvas, *i stället för att nära sig på alla de öfrige känslornas bekostnad och bli härre öfver hela hans jag.*<sup>14</sup>

### *Rädd för vardagens äktenskapliga trygghet*

Att vara författare är således att exploatera alla andra känslor, drifter och talanger i fullföljandet av författarskapet. Att vara författare innebär, i enlighet med äventyrets ideologi, att våga språnget ut i det okända där överraskande händelser väntar en. Äktenskapet kommer därför att hota äventyret med alltför mycket vardag och alltför mycken hänsyn till relationer.

Trots denna tvekan gifter sig Ragnar med Lilli, mycket p g a det han kallar konventionens krav, men gör klart för Lilli att han sätter sitt författarkall främst samt förväntar sig fullständig öppenhet emellan dem. Till en bör-





jan njuter Ragnar av familjelivet och atmosfären i hemmet. Lilli, däremot, börjar alltmer känna sig som hinder i vägen för Ragnars dröm om att bli författare, i synnerhet som hon blivit gravid. Lilli är dock övertygad om att detta kommer att förändras, då hon är säker på att hon snart kommer att dö. När hon har sagt det åt Ragnar, erfar han för första gången att han älskar henne. Hennes eventuella död har antligen fört in ett hinder i deras relation, något som både kan stegra passionen och utgöra incitamentet till författarskapet. Ragnar förklarar henne sin kärlek, men Lilli genomskådar honom. Hon säger:

jag vet nog att du skall sörja mig /.../ sörja mig mycket, men du skall på samma gång känna dig glad och fri! Detta yttrande slog honom. Det var som hade han blivit gripen på bar gärning vid begående av ett brott. Med ens stod det nämligen klart för honom att han redan, vid tanken på hennes död, haft en känsla som af glädje /.../.<sup>15</sup>

Då Lilli inte dör någon naturlig död, börjar hon planera sitt självmord med många makabra detaljer, bli i ordningställer hon den resväska som Ragnar efter hennes död ska

använda för sin utlandsresa. Det planerade självmordet blir dock problematiskt för Ragnar. Visserligen längtar han efter hennes offer, det är kanske hennes död som kan förvandla honom till en stor konstnär, men samtidigt kan han inte låta bli att känna skuld-känslor. Det faktum att han är medveten om att hon tänker offra sitt liv för hans skull gör honom till inget mindre än en mördare.

Slutligen gör Lilli ett misslyckat självmordsförsök men efter det, sedan Ragnar försäkrat henne om sin kärlek, lever de ett relativt lyckligt liv med varandra. Lilli ger liv åt en dotter och Ragnar känner för en stund att han har något att leva och arbeta för. En kort tid efter barnets födelse insjuknar Lilli i tuberkulos och dör, vilket på ett "naturligt" vis löser Ragnars skuldkomplex.

Ragnar är förvisso sorgsen över hennes död, men kan inte låta bli att komma in på tanken om en offerdöd. Hennes bortgång ska förändra honom och fylla honom med den kraft han behöver för att bli författare:

Han var ej längre upprörd. Det var honom en njutning att tänka sig in i denna stora kärlek, som skul-

le föra hans lif in på nya banor, befrukta hans fantasi, befria hans ande. Denna kärlek skulle ge honom de länge saknade vingarna! Det blef honom klart att han innerst erfor den ljufva känslan af befrielse från ett tryck. Han skulle till sist också bli skönlitterär författare!<sup>16</sup>

Ragnars optimism räcker dock bara ett litet tag. Snart förebrår han sig för att ha känt glädje över Lillis död, och tvivlet på om han klarar att bli författare återvänder. Romanen slutar i ett totalt misslyckande. Ragnar söker förgäves vinna en ny kvinna som kan ge honom "vingar", den lilla dottern dör i sjukdom och Ragnar klarar inte att skriva sin roman. (På en metatextlig nivå kan man emellertid säga att Bernhard Meijer lyckades med *sin* roman, även om den fick dåliga recensioner och blev hans enda.)

*Excelsior!* är en upprörande bok, men fångar de väsentliga dragen i äventyrets ideologi. Här finns önskan om passionen (kärleksoffret och lidandet) som en förberedelse för språnget ut i det okända, här finns rädslan för att låta sig uppslukas av vardagens trygga enformighet, och här finns föreställningen om äventyret som enda möjlighet till förändring, utveckling och vinnande av nya positioner. Det unika med *Excelsior!* är emellertid det halvgångna i Ragnars projekt. Det är som om han inte själv klarade av att slita sig från vardagen. Han finner njutning i den fullbordade relationen till sin kvinna och han uppskattar den trygga lunken i det harmoniska hemmet. Och istället för att låta blicken löpa utåt mot okända kontinenter, vänder sig Ragnars blick ständigt inåt för att rannsaka de egna känslornas virrvarr och dolda motiv. Ragnar är alltså en frustrerad äventyrare. Han drömmer hela tiden om att ge sig av, men är alltför rotad i vardagens mylla av relationer och komplexa psykologiska härvtrådar.

*Frustrerad äventyrare ersätter  
passionen med otrohet*

På så vis är den misslyckade Ragnar Möller en värdig representant för 1900-talets äventyrare. Dagens manliga identitet, för vilken jag me-

nar att äventyrets ideologi är central, står visserligen förankrad i vardagen, men har en bortvänd sida. Det är en sida som alltid söker efter någonting nytt, okänt och föränderligt. Det är en sida som vägrar att helt hänge sig åt vardagen, samtidigt som den inte längre vågar språnget ut i det okända. Därför ägnar den sig åt halvheter. Den ersätter passion med otrohet och sökandet efter det okända med flykten in i arbetet. Dagens äventyrare har därför en både frånvarande och förvirrad blick.

En fråga kvarstår dock, nämligen kvinnans roll för skapandet av dagens äventyrare. För visst är det väl så att kvinnor älskar äventyrare?

NOTER

- <sup>1</sup> Se t ex Karen Davies, *Women and Time. Weaving the Strands of Everyday Life*, diss, Lund 1989.
- <sup>2</sup> Michael Nerlich, *Ideology of Adventure. Studies in Modern Consciousness 1100-1750*, vol 1-2, Univ of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- <sup>3</sup> Se Tomas Hägg, *Den antika romanen*, Carmina, Stockholm, 1980.
- <sup>4</sup> Nerlich, *Ideology of Adventure*, s 275.
- <sup>5</sup> Denis de Rougemont, *Kärleken och västerlandet*, Natur och kultur, Stockholm, 1963.
- <sup>6</sup> För begreppet tristanism se t ex Thomas Bredsdorff, *Tristans børn*, Gyldendal, København, 1982.
- <sup>7</sup> Denna redogörelse följer Joseph Bédiers sammanställning från 1900 av sagans många olika varianter. I vissa versioner saknas exempelvis förevändningen med kärleksdrycken. Se Joseph Bédier, *Tristan och Isolde*, Forum, Stockholm, 1975.
- <sup>8</sup> I en modern fantasy-roman, Marion Bradley Zimmers *Avalons dimmor*, återberättas Arthur-legenderna än en gång. Det är historien om hur en matriarkal folklig religion gradvis trängs undan av patriarkatet och kristendomen. Det mest spännande i denna roman är det konsekventa kvinnoperspektivet. Berättaren vägrar att följa med på och gestalta människens äventyr utan skildrar istället vad kvinnorna gör under tiden vid hoven.
- <sup>9</sup> Michail Bachtin, "Kronotopen", *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gräbo, 1988, s 17-25.
- <sup>10</sup> *Rolandsungen. I gjendiktning ved Helge Nordahl*, Aschehoug, Oslo, 1990, s 136 (min översättning).
- <sup>11</sup> Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford Univ Press, Oxford 1980, s 218 (min översättning).
- <sup>12</sup> Det finns naturligtvis fler intressanta tolkningsaspekter i romanen, vilket inte minst den rikhaltiga litteraturen om Mary Shelleys roman visar, men här koncentrerar jag mig på äventyrets tematik. De böcker jag inspirerats av är Anne K Mellor, *Mary Shelley. Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York, 1988, Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and*

*Nineteenth-century Writing*, Oxford Univ Press, Oxford, 1987. På svenska finns Ronny Ambjörnssons utmärkta kapitel om Frankenstein i *Mansmyter*, Carlssons, 1990.

<sup>13</sup> Jag är för närvarande sysselsatt med skriva en bok om en variant av den självbiografiska romanen, apologin. Det är i detta sammanhang jag kommit att intressera mig för Bernhard Meijer.

<sup>14</sup> Bernhard Meijer, *Excelsior! En fantastiska historia I-II*, Stockholm, 1888, del I s 266. (min kursivering).

<sup>15</sup> Meijer, *Excelsior!*, del I s 326.

<sup>16</sup> Meijer, *Excelsior!*, del II s 60 f.

#### LITTERATUR

- Ambjörnsson, Ronny, *Mansmyter*, Carlssons, Stockholm, 1990.
- Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gräbo, 1988.
- Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- Bédier, Joseph, *Tristan och Isolde*, Forum, Stockholm, 1975.
- Bradley Zimmer, Marion, *Avalons dimmor*, Norstedts, Stockholm 1989.
- Bredsdorff, Thomas, *Tristans børn*, Gyldendal, København, 1982.
- Davies, Karen, *Women and Time. Weaving the Strands of Everyday Life*, diss, Lund 1989.
- Hägg, Tomas, *Den antika romanen*, Carmina, Stockholm, 1980.
- Meijer, Bernhard, *Excelsior! En fantastiska historia I-II*, Stockholm, 1888.
- Mellor, Anne K, *Mary Shelley. Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York, 1988.
- Nerlich, Michael, *Ideology of Adventure. Studies in Modern Consciousness 1100-1750*, vol 1-2, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- Rolandsangen*. I gjendiktning ved Helge Nordahl, Aschehoug, Oslo, 1990.
- Rougemont, Denis de, *Kärleken och västerlandet*, Natur och kultur, Stockholm 1963.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, Oxford University Press, Oxford, 1980.

#### SUMMARY

This article deals with adventure-ideology and its role in the formation of male identity. Adventure-ideology is therefore crucial in determining relations between men and women. According to Michael Nerlich, who has studied the emergence of adventure-ideology, this ideology is a cornerstone of modernity in Western Europe. For the first

time in western civilization, change is regarded as a positive value, and adventure entails the active search for change and the unknown. What Nerlich doesn't consider, however, is the role of woman in this transformational process. By relating the theory of adventure-ideology with the theory of the ideology of love, as it was developed by Denis de Rougemont, it is possible to find a connecting link between man and woman. One aspect of the ideology of love as it emerged in the middle ages, was that it obviously prepared the male for adventure. Love as passion is synonymous with suffering and disorder, and everything that is opposite to the routine of everyday life.

I then examine two nineteenth-century novels from the viewpoint of adventure-ideology, and the ideology of love. In the first novel, Mary Shelley's *Frankenstein or the Modern Prometheus*, I find a high awareness of the importance of adventure-ideology in forming the relations between the everyday and the extraordinary, between common knowledge and new knowledge, and between man and woman. Mary Shelley definitely criticizes adventure-ideology from a woman's perspective, but she is also ambivalent.

The second novel I examine was written in 1888 by the Swedish author Bernhard Meijer, and is fairly unknown today. In this novel I find the basic characteristics of the male identity in the twentieth century, an identity which I call the frustrated adventurer.

Anders Öhman  
Institutionen för litteraturvetenskap  
Umeå universitet  
S-901 87 Umeå